A arte e o conhecimento

Pompeu P. de S. Brasil
(sócio correspondente)

— I —

A HISTÓRIA E A ARTE

Já versamos esta questão especificadamente em um de nossos trabalhos anteriores, sob o mesmo título, inserto na **Revista da Academia Cearense de Letras** (volume de 1937, p. 42).

Aí, ao fim dum breve histórico das definições dadas àquele conhecimento, acentuamos a atual, que se deve sobretudo a Croce. Esse assim a reproduz em sua **Estética** (71): "A história não investiga leis nem forja conceptos, nem induz, nem deduz, dirige-se **ad narrandum, non ad demonstrandum**; não constrói universais e abstrações, posto que ponha intuições."

Ainda no mesmo artigo, terminamos sumária crítica das hipóteses mais importantes relativas à arte, com esta conclusão: "Como se vê, para os mesmos (adeptos do conceito arte-imagem, heterogênea, com mais ou menos afetividade), — embora não o confessem, — os dous conhecimentos pouco divergem ou mesmo se identificam. A imagem, sabemo-lo, não deixa de ter realidade, embora secundária. A arte e a história distinguir-se-iam entre sí apenas quantitativamente." (45)

Em nosso livro **As Bases Científicas da Estética** tambem tratamos deste problema, mas subordinado e esparsamente.

Aí dissemos aproximadamente o seguinte. A arte não é simples imagem, por que, se nos concedesse apenas um conhecimento direto da natureza, equivalente ou inferior ao da percepção, não ofereceria vantagem sobre o imediato registo dessa, tornando-se supérflua. Ora, todo hábito apenas com o valor de descarga motriz tende a ser transformado pelo organismo em função mais util. Em nossa espécie, poucos reflexos ainda subsistem sem outro alcance. Mesmo que a arte no começo fosse desse modo, depois, maxime sendo efeito em parte da mentalidade — essa tentaria ultrapassá-lo, em virtude da evolução.

Debalde os bio-psicólogos afeiçoados àquele conceito tem aventado hipóteses para justificar a sobrevivência de tal acidente,

adquirido pelos animais superiores. Esses não o devem seguramente a nenhum desenvolvimento estranho ao do raciocínio. Quer a seleção sexual (Darwin), quer a auditiva (Weissmann), quer a do instinto ofensivo (Wallaschek), poderia operar-se sem o auxílio da arte; por tanto, não o faria sem essa parcimônia.

Demais, a mostra da afecção quase sempre prejudica a vida. O civilizado externa-a o menos possivel.

Cumpre-nos agora examinar esta questão dum ponto de vista mais importante.

História é, indubitavelmente, a expressão da percepção ou da imagem mnemônica. Mas, quando atinente à humanidade, apenas se ocupa dos fatos extraordinários: é o **espaço histórico**, dos expositores de sociologia. Com efeito, não se poderiam registar todos os fenômenos da vida social, nem mesmo todos os mediamente importantes. Demais, tal trabalho não nos traria, talvez, recompensa. Atendendo que esses acontecimentos, na mor parte, se repetem com pequenas diferenças, descrevemo-los condensadamente, sob a forma de esquemas. Mas, como se vê, empregando generalização, transportamo-nos para o domínio da ciência. Então, em vez de história, fazemos sociologia. Eis aí o **espaço social**. Ambos os espaços consistem em relações inter-individuais, porem se distinguem intrinsecamente pela extensão dos mesmos. Os fatos históricos extraordinários, perturbações de adaptação ao meio social, Pompeu Sobrinho — num interessante artigo, onde aplica desenvolvidamente a lei de Curie à sociologia— , equipara aos mórbidos, mas sem os considerar sempre maléficos à evolução, como sói acontecer, embora raro, aos da patologia individual.

Afirmamos em nosso livro citado que arte é a imagem geral ou a indução afetiva implícita, determinada pela imagem geral dum fato e, frequentemente, sua causa, postos em destaque. Mas, realmente, não pode ser menos do que isso?

Há obras de escultura, de pintura, de literatura, que se presumem simples imitações da natureza: alto ou baixo-relevos, telas ou descrições verbais, quer de indivíduos, quer de trechos do meio exterior. Parecem meros equivalentes de moldagens, de fotografias ou de espécimes geográficos.

Entretanto, quando os estudamos suficientemente, vemos que nunca o são. Todo trabalho artístico, por mais rápido que seja, jamais se realiza apenas com uma única percepção da cousa a representar. As imagens da mesma adquiridas anteriormente associam-se seguidamente à última percepção e aos estados afetivos concomitantes, constituindo desde logo uma imagem livre heterogênea. Depois, a isso se ajunta, frequentemente, uma série de imagens seme-

lhantes derivadas de outras cousas, e, não raro, direta ou indiretamente, a sua ambiência na parte fundamental. É assim em todos, mesmo nos dos plenaristas.

Quando apreendemos relações contidas numa percepção e as generalizamos às das suas imagens, geramos o que Blondel designa indução imediata. Produzimos então uma imagem livre, mas essa, embora possa figurar uma relação de causalidade reiterada, não nos dá bem a consciência disso, por que, como se sabe, para o nosso espírito conseguir tal resultado, necessita verificá-la com a observação de fatos não idênticos. Essa suposta indução pouco ou nada excede ao juizo.

Lalande, num de seus penetrantes comentários, no **Vocabulário de Filosofia**, refere-se a uma generalização realizada com o auxílio da recordação de fatos semelhantes ou com o de elementos desses já raciocinados, a qual se transmite vulgarmente sob a frase "um único fato bem observado dá direito à indução". (V. I, p. 373.)

Isso, igualmente, ainda não é bem arte. Constitue apenas fase da criação estética, aliás como a indução imediata, porem mais adiantada do que essa.

Para haver arte propriamente dita, não rudimentar, torna-se indispensavel contemplar um objeto que seja a média de muitos outros pouco diversos e apresente bem mais dissociados do que na natureza um fato e sua causa. Ora, para obter a última, necessitamos, primeiro, observar esse fato em várias de sua manifestações; depois, descobrir-lhe o antecedente constante, que sempre o acompanhe; em seguida, figurar os dous elementos sob a forma dum conjunto harmônico. A obra de arte, pois, só pode ser a expressão duma imagem geral mais ou menos complexa. Quando não traduz relação de causalidade ou o faz mui indistintamente, como numa imagem geral simples, produz algo de intermediário entre a arte e a história, que se deve considerar antes como pre-arte.

Com efeito. As artes mostram-se muito imitativas, ou naturalistas, só quando no início ou na decadência de seu desenvolvimento.

A escultura e a pintura gregas somente descem à representação muito aproximada da natureza, isto é, à produção de retratos, de cenas familiares e de paisagens, após a morte de Alexandre, no periodo dito helenístico: o Gladiador Moribundo, hoje uma cópia romana, de Epígonos, etc. Igualmente, em literatura: Menandro surge dois séculos depois de Ésquilo e um século depois de Aristófanes.

No último ciclo artístico, Gainsborough restabelece a paisagem realista no meado do século XVIII; Courbet e Manet só se nos

apresentam após o meado do século seguinte, em fase já bem avançada da decadência das artes plásticas. Em literatura, o parnasianismo e o naturalismo são um pouco posteriores a essa derradeira data, tambem já do momento em que se acentuara o enfraquecimento da arte da palavra.

E, não nos iludamos, esses realismos de escolas são mais aparentes ou parciais do que estritos.

Não padece dúvida que as obras primas da arte são representação de deuses (a pesar do animismo) ou de indivíduos muito desfigurados: as esculturas de Fídias, de Praxiteles, de Scopas, de M. Angelo, etc.; as pinturas de Leonardo, etc.; os dramas e os romances de Goethe, etc.

O Juliano e o Lourenço da Capela dos Medicis quase se não reconhecem. A Gioconda deriva bem do tipo das virgens do pintor vinciano. (S. Reinach, a 182.)

Já assinalava Taine que as estátuas coloridas das igrejas de Nápoles e da Espanha, a pesar de eximiamente realistas, produzem "não o prazer, mas a repugnância, ordinariamente, o desgosto e algumas vezes o horror" (25). Semelhantemente, o quadro de Denner, que se vê no Louvre (24). E sentencia:". . . nem na pintura, nem nas outras artes, não se dá apreço aos **trompe-l'œil.**" (24)

Mesmo essas, como já o explicamos, não são imagens mnemônicas.

Mas, toda imagem artística tem algo de individual. Os estetas maiores da antiguidade não o ignoraram. Aristóteles define belo como o individual possivel. Mas foi Hegel quem primeiro o apreendera bem. Diz ele que arte é, não o geral, mas a "universalidade individualizada, convertida em singular sensivel". Sendo assim, pode o produto estético ser considerado ainda imagem geral?

Outrora, os filósofos ditos **nominalistas** impugnavam esse estado mental, alegando que se reduz ou à imagem individual ou ao símbolo verbal. Seus adversários, porem, insistiam em dá-lo como representação conjunta de objetos análogos. Desses, os **realistas** criam que aquilo corresponde na natureza à essência das cousas e os **conceptualistas**, apenas às relações das mesmas.

Depois, alguns pensadores ainda observaram que a imagem geral, quando não se identifica ao nome ou à imagem individual, evoca acentuadamente outra dessa categoria a que se associara apenas por contiguidade. E outros ponderavam que, se ela não é um retrato da natureza, constitue ao menos uma manifestação particular da atividade psíquica.

Ao fim, prevaleceram os partidários do conceptualismo. Mas todos adotavam como definição da imagem geral: a média das ima-

gens individuais semelhantes. Huxley designa-a de imagem genérica, para acentuar que a julga equivalente à fotografia compósita. Locke arvora mesmo a faculdade de extrair das cousas propriedades comuns a uma das grandes superioridades do homem sobre os outros animais.

Então, Berkeley advertiu que se não pode formar uma imagem geral sem superpô-la a outra individual. Com efeito, quem seria capaz de figurar um movimento que não fosse nem rápido nem lento, nem curvilíneo nem retilíneo, ou não aplicado a um corpo?

Ao conceito de imagem geral, pois, torna-se indispensavel o de seu suporte, isto é, o duma imagem mnemônica semelhante.

Ora, se é assim toda imagem geral, não podia ser doutro modo na imagem artística, mera modalidade da mesma.

Mas, por que, em arte, supostos retratos ou representações de pequenas classes de indivíduos muitas vezes sobrelevam as de grupos mais extensos de outros seres?

Os conhecimentos tem tanto mais valor para o nosso espírito quanto se referem, não só a maior número de fatos, como a fatos mais diferençados e melhor investigados. Uma paisagem é representação mais complexa do que a duma rocha ou a duma árvore; a dum grupo de pessoas, do que a duma única. As Panateneias, de Fídias, são mais interessantes, mesmo se abstraindo a autenticidade, do que o seu Zeus ou a sua Atenas; A Ceia, de Leonardo, do que a Mona Lisa. Em literatura, isso muito menos se põe em dúvida. Mas, o retrato dum homem, devido à amplitude de seu psiquismo, avantaja-se, não só ao dum animal, como ao dum grupo desses seres.

Em resumo, podemos dizer: a) a história é a expressão, puramente, duma percepção ou duma imagem pouco desfigurada (mnemônica), que pode ou não encerrar a da causa do respectivo fato, mas não bem dissociadamente; b) a arte é a expressão duma imagem geral, não raro em sua maior complexidade, que pode conter, bem dissociadamente, afora a figura dum fato, a da respectiva causa, embora às vezes essa indiretamente.

Esse estado mental, que se define agora pela primeira vez psicologicamente, pode-se denominar imagem geral estética, ou indutiva. É o intermediário entre a imagem e o raciocínio explícito.

A história e arte assemelham-se, por que ambas reproduzem fatos; mas se distinguem, por que, enquanto aquela traduz no máximo um fato e sua causa, essa exprime sempre uma série de cousas semelhantes e, às vezes, o mencionado sistema (efeito-causa). Donde, do ponto de vista psicológico, os dous caracteres: imagem geral e distinção nítida das duas impressões coordenadas (causa e efeito).

Podemos definir hoje com precisão, pois, os dous conhecimentos.

Entretanto, convem notá-lo, não há entre os mesmos, assim como entre os demais, perfeita solução de continuidade.

◈

— II —

AS CIÊNCIAS DEDUTIVAS E A ARTE

Não nos daremos ao trabalho de definir ciência, nem seus ramos dicotômicos, baseado no conceito de raciocínio. São noções já bem estabelecidas em lógica. Fora inutil, pois, refazê-lo. Limitemo-nos a sugerí-las, prosseguindo na exposição de nossa teoria sobre arte.

B. Croce, incontestavelmente o maior esteta italiano da atualidade, cuja fama se estende por toda Europa e chega à América, considera arte apenas a imagem expressa. Para ele, a estética distingue-se radicalmente das demais atividades do espírito (lógica, util e ética). Devem ser julgadas aí partes estranhas, ou simplesmente accessórias, não só o conceito e a moralidade, como mesmo a afecção. Só ultimamente concedeu mais importância a essa.

Como se vê, esse filósofo aproxima a arte até a identificação, por assim dizer, da história, sendo a imagem sempre a reprodução do percepto, ora de um único, ora de vários, num complexo mais ou menos heterogêneo.

Contra tal concepção, que dispõe de grande número de adeptos em todo mundo e tende a dominar presentemete os pensadores, já nos levantamos mais duma vez.

Igualmente, a respeito da hipótese arte-dedução, embora quase esquecida.

Em nosso artigo citado, primeiro retificamos o conceito de história, pois em alguns escritores notaveis, devido à lastimavel confusão com o de sociologia, descamba para o de ciência; depois, registamos que a corrente interpretativa em estética oposta à daquela sempre se limitou a apresentar a arte como um silogismo, embora sem demonstrá-lo; e, finalmente, esboçamos um conceito geral de arte como indução.

Em nossa obra **As Bases Científicas da Estética**, afora dar solução ao problema do progresso em arte, retomamos com desenvolvimento suficiente, não só aquelas criticas, no livro 3.º (A Arte e os Filósofos), como essa teoria, no livro 1.º (A Arte e o Conhecimento).

Aí dissemos que arte é uma generalização, porem que sempre se acompanha de abstrações variadamente complexas, indo da apercepção focalizada até a dedução, quer quantitativa, quer qualitativa.

Explicamos, entretanto, que isso não é manifestação estética, pois deriva apenas duma atividade geral ou permanente do espírito, não condicionada pelo caracteristico do estímulo em apreço.

Mas, arte não pode ser juizo analítico ou dedução?

Tentemos sabê-lo aquí, confrontando uns com os outros os diversos aspectos desses processos mentais.

Preliminarmente, não devemos esquecer, porem bem compreendendo-o, que Cl. Bernard já observara que a indução nada mais é do que um silogismo cuja conclusão se busca verificar. E Bosanquet esclarecera-o ainda mais, com a afirmativa: "A indução é a inferência vista do lado do universal." (II, 418.)

Quanto ao juizo, se apenas psicológico, conforme Warren, consiste em certa aproximação de impressões. Pode ser expresso, pois, só com idéias (ou imagens) ou símbolos. Quando lógico, abrange a consciência clara duma relação. A pesar de mais complexo, admite ainda a mesma representação. Sob esse ponto de vista, o analítico é mais accessivel do que o sintético.

Mas aquela atividade, a analítica, se exerce, senão melhor, ao menos mais abundantemente em face dos objetos naturais do que dos artificiais. Alem disso, não nos fornece, sobretudo quando qualitativa, por assim dizer, quase nenhum conhecimento.

Por conseguinte, o juizo analítico não pode ser o alvo da arte.

E a dedução?

Esse raciocínio quando explícito e completo encerra sempre três proposições; quando incompleto, ou semi-explícito, como no entimema, apenas duas.

Implicitamente, podemos expressá-lo por três termos ou imagens, por duas e mesmo por uma única imagem. Para isso, basta que essa corresponda ao termo maior.

Mas, esse elemento, em sua plenitude, contendo os dous outros, — bem entendido, nas relações de transitividade—, podemos, em face do mesmo, chegar à conclusão por simples inspeção. Empreguemos as operações da logistica, com o seu algoritmo. A ⊐ B. B ⊐ C: ⊐ A ⊐ C.

Igualmente, com as outras inferências semelhantes, inclusive a redução ao absurdo.

Logo, tal raciocínio, assim ou doutro modo, não nos concede quase nenhum conhecimento: xRy. yRz: ⊐: xRz.

Evidencia-o ainda melhor a expressão quantitativa da dedução

sob a forma de função: R=f(x,y...) (Boole, Peano, Russel, Wittgenstein, Carnap, etc). Vemos bem que a extensão da variavel ou das variaveis independentes se encerra na compreensão da função, de acordo com o princípio pertinente de Bentham e Hamilton (quantificação do predicado).

Se a arte fosse isso, serviria tão somente para por em maior destaque a inutilidade relativa do silogismo.

Com efeito, aquí, esse ficaria bem passivel de censura de Descartes, não nos dando nem mesmo a certeza de pensar sobre o verdadeiro.

Alem disso, essa dedução se não eximiria da crítica de Stuart Mill. Continuaríamos a querer demonstrar-nos o que já soubéssemos. O silogismo estético equivaleria, tanto quanto o outro, a um círculo vicioso, ou uma petição de princípio, isto é, a uma tautologia.

Ora, a arte, não só por sua própria natureza, como por sua origem, deve ser uma atividade bio-psicológica essencialmente aquisitiva.

Ela, pois, não é uma dedução.

Melhor o apreendemos quando aplicamos a reflexão sobre uma obra de arte.

Seja a mesma do nosso livro.

As Panateneias, de Fídias, provocam-nos, afora certas generalizações, várias abstrações, progressivamente complexas, quer qualitativas, quer quantitativas: multidão bonita — sã; sóbria nos gestos e trajes — consciente da própria força; diversa e harmônica — de sociabilidade elevada; etc. Igualmente, as quantitativas: figuras de traços com certas dimensões — do estilo arcaico; etc.

Como se nota facilmente, esses silogismos, com algumas articulações subentendiveis, provem de imagens gerais, mas suas conclusões são meras noções antecipadamente conhecidas.

Á vista disso, podemos afirmar que arte não é uma abstração mais ou menos complexa.

◈

— III —

AS CIÊNCIAS INDUTIVAS E A ARTE

Arte, para nós, é toda aplicação do pensamento sintético implícito, isto é, da imagem geral (mais ou menos extensa) ou da indução latentes. Constitue, pois, ciência, ora da natureza, ora do espírito.

Por sua vez, a disciplina que lhe estuda o instrumento cognitivo, a estética, é apenas um departamento, embora já inteiramente especializado, da psicologia.

A arte inferior limita-se à imagem geral. Mas essa quase sempre encerra traços doutra imagem mais geral e, não raro, duma ambiência, cujo conjunto podemos interpretar como a expressão mais ou menos simbólica de sua causa.

Ás vezes, a arte consiste somente na modalidade mais elementar da indução, isto é, em imagem antecipada. Com efeito, a percepção duma humilde obra de arte pode evocar-nos apenas uma imagem semelhante em que se revele uma propriedade mais ou menos oculta. (Exemplo: o retrato duma pessoa conhecida que nos reviva certo ato exercido sobre nós e particular afecção.)

Pode ainda a obra de arte dar-nos um pouco mais do que isso. Em virtude duma associação intensa, desperta a lembrança duma série não curta de imagens similares, com uma propriedade encoberta, que nem sempre se manifesta suficientemente. E, afora uma espectativa de conformidade, ocasiona uma generalização clara, que se não cinge ao caso presente. Essa arte, que já é uma analogia, apresenta-se frequentemente. (Exemplo: uma figura de pessoa de outro sexo.)

Se a analogia nem sempre constitue o todo duma obra de arte, interfere parcialmente em toda criação estética, fornecendo-lhe símbolos, alegorias e metáforas. Tem prestado à humanidade mesmo preciosos serviços. Alem de criar-lhe os mitos, desenvolveu-lhe a linguagem e os conhecimentos precientíficos.

A arte propriamente dita, ou superior, é, não por acaso, uma indução amplificante, embora sem alcançar o seu ponto mais elevado.

Impõe-nos então uma relação de causalidade que confirma a de extensão.

Naturalmente, determina mais crença do que certeza. Mas, mesmo a indução científica não faz jus a uma adesão absoluta da consciência. Uma e outra são passiveis de erro.

A atividade indutiva, como o vimos, acompanha a imagem desde a sua síntese mais primitiva.

Mas há realmente tal indução em arte?

Decomponhamos aquela em seus fatores e depois verifiquemos se essa os encerra.

A indução amplificante é a confirmação do juizo sintético por meio da hipótese e duma observação verificadora.

O juizo sintético consiste, do ponto de vista lógico, na afirmação da relação de extensão entre dous conceitos. Inicialmente é

associação de imagens, porem limitada, enquanto juizo psicológico. Depois compreende consciência de relação, porem intensa, que se acompanha duma impressão de realidade acentuada e da tendência a se expressar. Como se vê, não é simplesmente consciência de relação, pois isso começamos a obter desde a percepção. Mas, restringida ao seu característico prático, não passa disso, isto é, duma relação de extensão.

Enganam-se, a nosso ver, os didatas que definem esse juizo como o atinente a qualidades encobertas. A ocultabilidade do caráter tem mais importância para a abstração, mesmo, do que para a generalização. Com efeito, a dedução só se ocupa praticamente de juizos sobre caracteres disfarçados. Enquanto que o fito essencial da indução é, não revelar o encoberto, mas comprovar a extensão ao infinito duma qualidade qualquer numa série de objetos, por meio doutra (a causa), oculta ou aparente.

Tambem se equivocam os que presumem o juizo sintético como o que tenha o privilégio de se referir a sujeito constituido de muitos seres. O analítico pode operar-se comum dessa natureza, apenas exigindo que forme coleção, embora de partes mais ou menos associadas. Mais do que isso, pode apresentar-se com sujeito dotado de mais de um termo.

Vejamos em seguida os outros elementos da indução amplificante.

A hipótese consiste, psicologicamente, numa impressão que encerra a imagem geral do juizo e a de sua suposta causa, naturalmente, disposta essa antes da outra; logicamente, numa relação entre elas tal, que a primeira se nos depara como o efeito da segunda, isto é, numa relação de causalidade.

Mas, que é causa? Segundo Aristóteles, causa eficiente é o fenômeno que produz outro. Para Leibniz, equivale ao efeito. Presume Kant: "O concepto de causa designa uma espécie particular de síntese, consiste em que a alguma cousa, A, alguma cousa de inteiramente diferente, B, se ajunta, segundo uma regra." Justificando-o, pondera que a sucessão não basta para nos transmitir a impressão de objetividade. S. Mill define causa como o antecedente invariavel e incondicional do fato. Consoante E. Mach, ela é, quantitativamente, a variavel duma função. Donde se deduz que só iguala ao efeito quando tem por coeficiente e expoente a unidade. Curie julga-a como a dissimetria entre fontes de energia. Seja causa, objetivamente, isso ou mais alguma cousa; consiste, psicologicamente, em certa imagem apresentar-se de modo constante antes de outra, em suas múltiplas associações, ou na consciência dessa relação. Mas, em nosso espírito, depois, essa juxtaposição de impressões pode-se

transformar em uma superposição das mesmas. E isso é sobretudo o que nos interessa aqui.

A verificação da hipótese, entre elemento especial da indução, faz-se em duas fases: na primeira, tem-se uma série de percepções ou imagens semelhantes à hipótese; na segunda, a consciência da exatidão da mesma, ou do juizo sintético. Conseguimo-lo em geral do experimento, mas podemos obtê-lo tambem da observação privilegiada, ou crucial.

Agora, examinemos a arte.

A contemplação estética produz-nos sucessivamente vários estados mentais.

Começa por uma percepção, consciência de uma cópia mais ou menos aproximada da natureza. Essa nos desperta uma imagem sistemática, que logo se dobra duma afecção. Aproximando-se os dous elementos, fundem-se. E assim temos um sentimento, de ordinário, um mixto de agrado e desagrado.

As excitações, sobretudo as afetivas, desde este momento, ao mesmo tempo que se manifestam como estados de consciência, tendem a se externar particularmente como expressão, de preferência verbal. Sussurramos palavras, que se concatenam progressivamente.

Depois, temos uma série de imagens similares à percepção. Lembramo-nos de alguns objetos semelhantes à mesma, às vezes até em grande número. Logo reconhecemos que a percepção constitue uma média desses retratos, isto é, uma imagem geral.

Em seguida, notamos que ela se divide ordinariamente em duas partes, das quais uma sempre antecede a outra, direta ou indiretamente. É a consciência da hipótese.

Finalmente, evocamos outra série de imagens semelhantes à percepção, mas onde encontramos acentuadamente aquele elemento, constante e preliminar, verdadeiro estado marginal que se focaliza, predominando sobre o outro. Certificamo-nos da pressuposição. Mas disso temos uma consciência mais ou menos vaga. É a crença na perfeição da obra de arte.

Agora, cotejemos bem intimamente as duas cousas.

Quanto à arte possuir a faculdade de sugerir estados sistêmicos, ou sentimentos, por tanto, de criar, ao menos afetivamente, desde o começo do século XVIII, quando apareceu o célebre livro do abade Du BOS, ninguem mais disso duvida.

Tambem, o ser ela imagem geral parece-nos admitido quase por todo o mundo, embora subentendidamente, pois ninguem a considera cópia exata da realidade. É a lembrança do protótipo, de

Platão, ou a aproximação do **canon**, dos antigos, ou o universal individualizado, dos modernos estetas.

Quanto à presença da expressão em contemplação estética, não é um conhecimento vulgar. Mesmo grande número de filósofos o negam. Entretanto, julgamos prová-lo tão só com o testemunho de Croce, — o maior inimigo atual do conceito educativo em estética —, mas espírito cultíssimo. "E quão é inconcebivel uma imagem privada de expressão, assim, não só pode conceber-se, como é logicamente necessária, uma imagem que seja, ao mesmo tempo, expressão; isto é, que seja realmente imagem." (b,87)

E quanto ao mais?

Para evidenciá-lo ou torná-lo verosimel, basta-nos provar: que, em muitos casos, a imagem geral pode-se decompor em duas partes, das quais uma constitue a possivel causa da outra; que ela nos provoca prolongada associação de imagens; e que nos incita intensamente a curiosidade.

Já explicamos as relações entre fato e sua causa, quer física, quer psicologicamente. Embora às vezes seja dificil, é sempre possivel figurar o conjunto harmônico dos dous elementos. Mas aqui se expressa a causa, não bem como está na natureza, porem restringida ao essencial.

Mallarmé e, após ele, todos os simbolistas tem sustentado que arte é uma sugestão. (Catulle Mendès)

Mas eram apenas literatos. Vejamos a opinião dos verdadeiros psicólogos.

Fechner registou que um dos efeitos da contemplação artística é intensa associação de imagens. E recordemos que o criador da estética experimental, bem como da psico-física, quando observava os fenômenos, timbrava sempre em fazê-lo com toda a objetividade.

Confirma-o Ribot: "A influência dos estados afetivos sobre o trabalho da imaginação é de observação corrente" (26), " ... é facil de demonstrar que todas as formas de emoção, sem nenhuma excepção, são fermentos de invenção" (28).

E Liard assegura-o: "Em presença dos segredos da natureza, o espírito humano não fica inerte, passivo; em virtude duma tendência invencivel, imagina causas para os fenômenos cujas origens não lhe aparecem espontaneamente." (20)

Após tudo isso, parece-nos não subsiste dúvida sobre o nosso asserto.

A arte superior, ou propriamente dita, é, com efeito, indução, embora vaga.

Cumpre-nos ainda dar uma explicação.

Arte não é, como ciência explícita, a expressão do resultado de indução, mas de todos os seus atos.

Essa, em cada uma de suas leis, como se sabe, reduz-se ordinariamente ou se pode reduzir a proposição simples de sujeito constituido de dous termos: R (x,y). Exemplo: A intensidade da sensação é função logarítmica da do estímulo: I= Klogi (lei de Weber-Fechner).

Poucas vezes se restringe a proposição simples de sujeito com um único termo: R (x). Ex.: Todos os corpos são pesados.

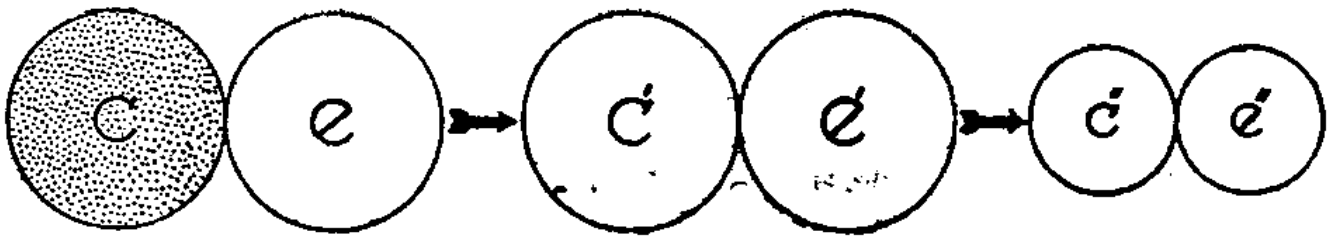
Frequentemente, seu sujeito compõe-se de três ou mais termos: R (x1,x2,x3,...xn). Ex.: Os pesos de combinação dos corpos a, b, etc., com o mesmo peso de z são os mesmos das combinações entre os primeiros (lei de Wenzel-Richter).

Não raro, as proposições, sobretudo nas ciências mais complexas, apresentam-se compostas: p. q, p q, p q,p p. Ex.: A variação da sociedade é contínua (evolução lenta) ou descontínua (evolução brusca): p‿q (lei da variabilidade).

Podemos representar a arte ou a indução assim: [c. c]=[c'. c'] ⟶ : [c".c"].

e — imagem do desfecho da ação fictícia ou a proposição que a expresse (efeito); e' — imagem geral resultante duma série de imagens semelhantes a e; e" — outra imagem geral proveniente de imagens semelhantes a e porem de extensão inferior a e'; c, c', c" — os antecedentes respectivos do desfecho (causa).

Mas o julgamos pouco interessante, senão ocioso. Preferimos fazê-lo geometricamente, segundo o processo de Euler ou de Gergonne, mediante convenções facilmente apreensiveis:



Os pares de círculos tangentes expressam o sistema causa-efeito, em suas três fases sucessivas: 1.ª, generalização do fato com a consciência marginal da causa (círculo sombreado); 2.ª, hipótese; 3.ª, verificação dessa.

Não utilizamos a indução em arte, nem mesmo em sua criação, como em ciência. Fazem os artistas ao deus Pã uma caça com menor crueza. Geralmente só aplicam aí a observação ou uma experiência muito elementar, que mal se enquadra no método de concordância (S. Mill), de todos os processos experimentais o menos preciso, porem o mais simples, como que o intermediário da observação ao experimento. E essa raro o expressam.

A obra de arte é, pois, semelhante à de ciência, mas não idêntica. Podíamos com elas, distribuindo-as conforme a natureza da indução, construir uma série de ciências, implícitas, paralela à das vulgarmente ditas, explícitas.

Em suma, provamos que arte não é nem percepção, ou história, nem silogismo, ou ciência dedutiva, como até hoje o tem presumido, mas, imagem geral ou indução (afetiva, implícita), ou ciência. E podemos dizer: somos o primeiro a fazê-lo em relação à contemplação estética. Antes de nós, alguns filósofos apenas consideraram indução a criação estética. Quando outros, tratando de arte, se referem à mesma, empregam essa palavra sempre com um sentido diverso do nosso (intuição, ou imagem geral).

BIBLIOGRAFIA

Bernard (Cl.) — Introduction à la Médicine Experimentale, Delagrave.

Brasil (P. P. de S.) — a) As Bases Científicas da Estética, Of. Gr. de A Noite, I. 1937, Rio; b) A História e a Arte, na Revista da Academia Cearense de Letras, p. 42, 1937, Pouchain, Fortaleza.

Bosanquet (B.) — A History of Aesthetics, 2 ed., 1934, Lenares, Allex and Unwin.

Brehier (E.) — Histoire de la Philosophie, Alcan, Paris, 1931.

Croce (B.) — a) Estética, tr. por Bold., 2 ed. espan., Madrí, Beltran. b) Breviário de Estética, tr. de Alm., 1914, Lisboa, Teixeira.

Fechner-Verschule der Aesthetik, 1876, Leipzig.

Hegel (F.) — Esthétique, tr. par Bén, 1875, 2 ed., Paris, Baillère.

Kant (E.) — Critique de la Raison Pure, tr. par Bar., 1912, Paris.

Karnap — Abriss der Legistik, Leipzig.

Lalande (A.) Vocabulaire de la Philosophie, 4 ed., 1932, Paris, Alcan.

Liard (F.) La Logique, 4 ed., 1897, Paris, Masson.

Loliée (F.) — Histoire des Litteratures Comparées, Delagrave, Paris, 1907.

Meneses (Dj.) — Preparação ao Método Científico, Civilização Bras., Rio, 1938.

Dumas (G.) — Nouveau Traité de Psychologie, 1930, Alcan, Paris.

Mendes (C.) — Rapport sur le Mouvement Poétique Français.

Menendez y Pelayo — Historia de las Ideas Estéticas em Espãna, 2 ed., 1890. Madrid.

Mill (S.) Systhème de Logic Inductive et Deductive, tr. fr., Alcan, Paris.

Michel (A.) — Histoire de l'Art, Colin, Paris, 1908, etc.

Pompeu (Sob.) — Alguns Problemas de História, na Revista Nacional, p. 289.

Nef (Ch.) — Histoire de la Musique, tr. par Rok., 1925, Paris, Payot.
Reinach (S.) — Apollo, 8 ed., Paris, Hachette.
Ribet (T.) — Essai sur l'Imagination Créatrice, 5 ed., 1914, Paris, Garnier.
Russel and Whitehead — Principia Mathematica, Cambridge, 1925.
Schasler (M.) — Kritische Geschichte der Aesthetic, 1872, Berlin.
Taine (H.) — Philosophie de l'Art, 20 ed., Paris, Hachette.
Warren (H.) — Précis de Psychologie, tr. par Maig., 1923, Paris, Rivière.